

TEMES

Cercles. Revista d'Història Cultural 17/2014: 101-119

ISSN: 1139-0158

LA REGIÓ EN LA PANTALLA. CINEMA I IDENTITAT REGIONAL VALENCIANA EN LA PRIMERA MEITAT DEL SEGLE XX

Marta García Carrión¹

Universitat de València-Estudi General

RESUM. L'article analitza el paper del cinema en el procés de difusió d'un imaginari regional valencià al llarg de les primeres dècades del segle XX, en relació amb la construcció de la identitat dels valencians. L'article planteja un recorregut històric des de començaments del segle fins al primer franquisme, i analitza la producció fílmica que va abordar la representació d'allò valencià i en va definir els trets distintius. Així mateix, es presta atenció a la relació del valencianisme polític amb el mitjà cinematogràfic i a la presència de la llengua en el cinema.

PARAULES CLAU. Cinema, identitat valenciana, regionalisme, valencianisme, imaginaris culturals.

ABSTRACT. The article analyses the role played by the cinema in the spreading of the Valencian regional imaginary in connection with the Valencian people's identity-building process. The article presents a historical overview from the beginnings of the century to the decades of Francoist regime, analysing the film production that addressed the representation of Valencia and defined its distinctive features. Also, it pays attention to the relationship between Valencianism and the film medium, as well as the presence of the Valencian language on the screen.

KEY WORDS. Cinema, Valencian identity, regionalism, Valencianism, cultural imaginaries.

¹ L'autora participa en el projecte d'investigació «De la dictadura nacionalista a la España democrática de las autonomías: política, cultura, identidades colectivas» (HAR2011-27392).

Les investigacions sobre la configuració històrica de la identitat dels valencians (encara relativament poc nombroses) han posat de relleu l'hegemonia social d'una identitat alhora regional i espanyola.² És a dir, una representació dels valencians com a subjecte col·lectiu identificada amb un imaginari regional valencià que s'entén com a encarnació específica de la nació espanyola. Cal destacar que la «invenció» de la regió valenciana es va fer en el marc de la creació de la identitat nacional espanyola i va ser, de fet, un poderós instrument per a la nacionalització.³ Segons la historiografia especialitzada, va ser entre 1880 i 1910 quan es va dur a terme una intensa tasca de construcció simbòlica de la identitat regional, encara que aquest procés s'inicià ja anys abans.⁴ En aquest període es va produir una acumulació de materials, especialment materials culturals, tasca en la qual els intel·lectuals de la Renaixença —que recollia part de l'herència dels romàntics valencians—, i de manera molt destacada Teodoro Llorente, van tenir un paper decisiu.⁵ Els intel·lectuals renaixentistes van forjar un imaginari de la identitat valenciana basat en un món agrari, encara que amb la presència destacada de la ciutat de València, centrat en l'espai de l'Horta, una imatge que correspon amb el que A. Piqueras ha denominat «la identitat valenciana central».⁶ Aquesta va esdevenir la representació principal de la identitat dels valencians com a regió, ja que va ser promoguda —encara que fos amb un sentit polític diferent— tant pels sectors conservadors com pels progressistes de la Renaixença i àmpliament assumit pel republicanisme blasquista, moviment amb gran capacitat de mobilització social.⁷ D'altra banda, al-

² Una síntesi recent a F. ARCHILÉS, «La identitat valenciana a l'època contemporània: una perspectiva històrica», dins V. FLOR (ed.), *Nació i identitats. Pensar el País Valencià*, Catarroja, Afers, 2013, pp. 21-44.

³ F. ARCHILÉS, M. MARTÍ, «La construcció de la regió com a mecanisme nacionalitzador i la tesi de la dèbil nacionalització espanyola», *Afers*, 48, 2004, pp. 265-326.

⁴ F. ARCHILÉS, «Entre la regió i la nació. Nació i narració en la identitat valenciana contemporània», dins T. CARNERO, F. ARCHILÉS (eds.), *Europa, Espanta, País Valencià*, València, Publicacions de la Universitat de València, 2007, pp. 143-185.

⁵ Sobre el paper de la Renaixença en la configuració de l'imaginari regional, vegeu F. ARCHILÉS, M. MARTÍ, «Satisfaccions gens innocents. Una reconsideració de la Renaixença valenciana», *Afers*, 38, 2001, pp. 157-178; F. ARCHILÉS, «La Renaixença al País Valencià i la construcció de la identitat regional», *Anuari Verdager*, 15, 2007, pp. 483-519.

⁶ A. PIQUERAS, *La identidad valenciana. La difícil construcción de una identidad colectiva*, Madrid, Escuela Libre, 1996.

⁷ De fet, l'obra de Blasco Ibáñez, amb el seu cicle de novel·les valencianes, va convertir-se en el relat per excel·lència d'allò valencià. Un estudi de l'imaginari regional de Blasco dins E. BETORET, *El costumbrismo regional en la obra de Blasco Ibáñez*, València, Fomento de Cultura Ediciones, 1958.

guns trets del repertori simbòlic regional van ser assumits pel valencianisme polític, si bé en un sentit identitari políticament diferent.⁸

El món cultural va participar de manera decisiva en la consolidació i l'extensió de l'imaginari valencià regional entre diversos sectors socials. En aquest sentit, cal destacar la important influència del teatre valencià, l'espectacle de masses més difós, l'obra novel·lística de Blasco Ibáñez, la pintura i la música, a més d'espais de socialització com les festes populars de les Falles. Per altra banda, no pot sinó remarcar-se la importància d'un esdeveniment com va ser l'Exposició Regional del 1909 per a la fixació de la iconografia regional.⁹

En aquest article ens proposem analitzar quin va ser el paper del cinema en el procés de difusió d'un imaginari valencià al llarg de les primeres dècades del segle XX. Cal avançar que el cinema ocupa un espai menor que altres manifestacions culturals en l'elaboració d'un imaginari valencià ja que, com anirem exposant, des de la dècada dels anys vint als cinquanta només podem ressenyar un volum reduït de films que busquen una elaboració d'una imatge fílmica d'allò valencià. A més a més, ni abans ni després de la Guerra Civil es va elaborar un discurs per part del valencianisme respecte del cinema. No obstant això, l'anàlisi del mitjà cinematogràfic, clau per a la conformació d'una cultura de masses, ens pot proporcionar punts de reflexió interessants per a entendre com es va imaginar la identitat dels valencians al llarg del segle XX.

Cinema i regió des de principis de segle als anys vint. Maximilià Thous i la construcció cinematogràfica de la identitat valenciana

Precisament, el cinema va arribar al País Valencià en un moment clau per al procés d'imaginació de la identitat regional valenciana, a finals del segle XIX. Pot ser representatiu de l'èxit d'aquest imaginari regional el fet que quan va

⁸ F. ARCHILÉS, «Acords i desacords. Valencianisme polític i identitat valenciana contemporània», *Afers*, 55, 2006, pp. 481-510. Un valencianisme que defensava el lligam entre cultura i nacionalisme i la necessitat de crear una cultura pròpia, si bé contemporitzant amb la idea d'Espanya, vegeu J. ANDRÉS, «Una identitat en formació. El valencianisme polític, 1902-1923», *Afers*, 55, 2006, pp. 511-528. Sobre el valencianisme polític, vegeu també l'obra clàssica d'A. CUCÓ, *El valencianisme polític. 1874-1939*, Catarroja, Afers, 1999.

⁹ J. V. BOIRA, «1909-1920. Contenido, desarrollo y ambición de la Exposición Regional Valenciana. Una mirada cien años después», dins *El Ateneo Mercantil y la Exposición Valenciana de 1909. El espectáculo de la modernidad o la modernidad como espectáculo*, València, Ateneo Mercantil de Valencia, 2009, pp. 207-225.

nàixer el 1905 la primera empresa valenciana productora i distribuïdora de pel·lícules cinematogràfiques, la Casa Cuesta, aquesta va triar com la seua imatge de marca, que apareixia al principi dels films que produïa, una de les icones que havien quedat fixades com la representació de la identitat regional: una dona (o més d'una) amb el vestit regional.¹⁰ No menys significatiu resulta un estudi de la seua producció. Dels 52 títols documentats fins al moment, 16 són reportatges de temàtica valenciana que se centren en festes —singularment les batalles de flors pròpies de la Fira de Juliol de la ciutat— o esdeveniments singulars, com les visites d'Alfons XIII, utilitzades per a mostrar, a més, paisatges típics com el de l'Albufera i dones vestides amb el vestit regional.¹¹ També el món de l'Horta va formar part de la seua producció, tant en la producció documental (*El tribunal de las aguas*, 1905) com en la de ficció (*El pastorcillo de Torrente*, 1909; *El tonto de la huerta*, 1912). Significativament, l'altre gran eix temàtic de la Casa Cuesta va ser el món dels bous (amb 19 reportatges i dues ficcions de tema taurí), un espectacle de masses particularment identificat amb el nacionalisme espanyol. Així, la companyia més important del cinema valencià de les dues primeres dècades del segle representa una voluntat d'identificació amb l'imaginari regional dins d'una cultura de masses nacionalitzada.

Els anys vint són una dècada clau per a la consolidació del cinema com un dels espectacles de masses més populars al País Valencià. Així mateix, la cinematografia gaudí d'una activitat important a la ciutat de València, amb 23 empreses productores valencianes que van desenvolupar la seua tasca entre 1921 i 1930.¹² Cal situar aquesta producció cinematogràfica desenvolupada des

¹⁰ Sobre la Casa Cuesta vegeu N. LAHOZ, «Films H. B. Cuesta y la construcción de un cine popular. Una revisión historiográfica», dins N. LAHOZ (coord.), *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español 1896-1920*, València, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2010, pp. 297-311. Una reflexió sobre la relació de la producció i símbols de Cuesta amb el regionalisme valencià en A. ORTIZ, M. J. PIQUERAS, «El "Levante feliz" a través de la cámara o la imagen costumbrista en los primeros años del cine en Valencia», dins *ibid.*, pp. 337-347.

¹¹ Vegeu S. M. *el rey en la Albufera* (1906). No és estrany, a més, tenint en compte que un dels trets de l'anomenat «cinema d'atraccions» és la utilització del cinematògraf com a mitjà per a exhibir i recrear paisatges i costums locals. De fet, com el de la Casa Cuesta, els catàlegs de les primeres productores cinematogràfiques espanyoles estigueren plens de vistes i reportatges sobre festes i de balls folklòrics de tota mena en els quals desfilaven els vestits regionals. El paper d'aquest cinema d'actualitats en la codificació de paisatges i costums com a regionals (i nacionals) està encara per estudiar.

¹² València se situava així com el tercer centre productor en importància, per darrere de Madrid i Barcelona, amb 63 i 28 productores respectivament, i molt lluny de la quarta ciutat en nombre de

de l'àmbit valencià dins de la cinematografia espanyola del període, una cinematografia que es caracteritzà per la recerca d'un cinema nacional, és a dir, un cinema que responguera i donara compte de les «essències» i «tradicions» espanyoles i que connectara amb un públic ampli.¹³ En aquest sentit, va ser decisiu el recurs de la cinematografia a elements de la cultura de masses nacionalitzada, de l'espectacle taurí al sainet o la sarsuela. No es tractà d'una qüestió institucional, promoguda per instàncies oficials, ja que el règim de Primo de Rivera no va fer cap esforç polític o legislatiu per imposar cap mena de criteri a la producció cinematogràfica.¹⁴ Si bé el règim va afavorir un clima favorable a les manifestacions d'un nacionalisme de tall conservador, van ser els productors, directors i equips els que van impulsar i dur a terme la tasca d'*españolizar* el cinema, tant per motius culturals com comercials.¹⁵ Això es va traduir, en molts casos, en narracions filmiques sobre les diferents comunitats regionals. En realitat, encara que la qüestió no ha estat estudiada de manera específica, la Dictadura de Primo de Rivera va potenciar les identitats regionals com a forma de nacionalisme espanyol,¹⁶ sempre que es tractés d'un regionalisme «sa» sense una traducció política que poguera desafiar la unitat nacional; de fet, la Dicta-

productores, Bilbao, amb només 2. Dades estretes d'E. GARCÍA FERNÁNDEZ, *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*, Barcelona, Ariel, 2002, pp. 97-98. Una visió general del cinema valencià del període en el capítol quart de *Historia del cine valenciano*, València, Levante-EMV, 1991, pp. 61-73.

¹³ Vegeu J. PÉREZ PERUCHA, «Narración de un aciago destino (1896-1930)», dins R. GUBERN (coord.), *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 19-121; V. J. BENET, *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2012, pp. 66 i ss.

¹⁴ Encara que es va enviar una circular a totes les diputacions en què se les instava a afavorir la producció de pel·lícules les històries de les quals redundaren en benefici de la nació, és difícil saber l'impacte que aquesta directriu va poder tenir, perquè no va passar de ser una recomanació que mostrava més una declaració d'intencions que una política de promoció que mai va arribar a existir. Al final de la dècada, la dictadura va impulsar la producció de documentals de promoció turística a través del Patronato Nacional de Turismo o en relació amb les Exposicions de Barcelona i Sevilla. Vegeu A. DEL REY, «Celuloide hecho folleto turístico en el primer cine español», dins A. DEL REY, (ed.): *Cine, imaginario y turismo. Estrategias de seducción*, València, Tirant lo Blanch, 2007, pp. 67-100; L. FERNÁNDEZ COLORADO, «La realidad de la duda. El cine español de propaganda en los albores de la Segunda República», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 23, 2001, pp. 125-140.

¹⁵ N. TRIANA TORIBIO, *Spanish National Cinema*, Londres-Nova York, Routledge, 2003, p. 19; M. GARCÍA CARRIÓN, *Sin cinematografía no hay nación. Drama e identidad nacional en la obra de Florián Rey*, Saragossa, Institución Fernando el Católico, 2007.

¹⁶ Vegeu E. GONZÁLEZ CALLEJA, *La España de Primo de Rivera. La modernización autoritaria 1923-1930*, Madrid, Alianza, 2005, pp. 136-137; sobre la presència de les regions en la cultura popular vegeu pp. 274 i ss.

dura va suposar la desaparició d'importantes iniciatives polítiques i culturals valencianistes.

Entrant ja en el cas valencià, trobem també pel·lícules que van donar vida cinematogràfica a l'imaginari regional. Amb l'excepció de *Dolorettes* (J. Buchs, 1921), un melodrama basat en la sarsuela de C. Arniches que té lloc en l'horta valenciana, produïda per la madrilenya Atlántida SACE, la resta es realitzaren al País Valencià, i podem esmentar títols com *La barraqueta del nano* (J. Andreu, 1924), *La virgen del mar* (M. Roncoroni, 1926), *Los gorriones del patio* (M. Roncoroni, 1926) o *Mientras arden las fallas* (M. Monleón, 1929). Entre els de més èxit, caldria destacar dos films dirigits per un italià, Mario Roncoroni: *Les barraques* (1925) i *Rosa de Levante* (1926). El primer es basava en *Les barraques o una tragedia de la huerta*, sarsuela de Eduardo Escalante i Feo (1900) amb música de Vicente Díez Peydró estrenada el 1899, i va ser una pel·lícula encarregada per l'empresari teatral Manuel Salvador. El film, que tenia la particularitat que els rètols estaven escrits en valencià, va ser un èxit de públic. El mateix Roncoroni va animar un aficionat, Luis Ventura, per a crear una productora, Levantina films, que de manera semblant a com ho havia fet la casa Cuesta vint anys abans, va fer servir com a emblema —almenys, als anuncis de les seues pel·lícules en premsa— una dona amb el vestit regional.¹⁷ Aquesta companyia va produir *Rosa de Levante*, basada en el sainet dramàtic *La barca vella* (Miñana, Miranda, 1926), un drama protagonitzat per pescadors del Grao.¹⁸ De nou el va acompanyar la taquilla, i el film es va distribuir per tot Espanya amb èxit.

En tots aquests títols, la ciutat de València, l'Horta i els poblats marítims van proporcionar el marc representatiu de la identitat valenciana. Només algun film com ara *Castigo de Dios* (H. Negre, 1925) s'allunyà d'aquest imaginari i proposà un drama rural, filmat a l'interior de la província de Castelló, que no s'identificava amb els trets regionals valencians, sinó que plantejava una representació assimilable a qualsevol lloc d'Espanya. Un altre aspecte destacable és que bona part d'aquestes pel·lícules comparteixen el seu origen teatral i són adaptacions de sainets o sarsueles. D'aquesta manera, el cinema dialogava amb l'espectacle de masses més popular entre els valencians, i va portar a la pantalla

¹⁷ Per exemple, vegeu l'anunci de *Rosa de Levante* en *Escenarios* 2 (16-10-26), p. 12.

¹⁸ No es conserva cap de les dues pel·lícules filmades per Roncoroni, per la qual cosa només ens en podem fer una idea aproximada a partir de les obres originals i de les dades i crítiques en premsa. Per a *Rosa de Levante* és imprescindible la consulta de l'argument cinematogràfic que es va publicar en la revista *Popular film* 22 (30-12-26).

el seu repertori d'estereotips regionals donant una nova dimensió audiovisual al modern mitjà cinematogràfic. Cal recordar que la música era una part imprescindible de l'exhibició cinematogràfica, i no només com a acompanyament de la projecció, ja que encara als anys vint podem trobar sessions cinematogràfiques que s'iniciaven amb la presentació d'una seguit de números musicals i fins i tot de ball. De fet, no és estrany trobar anunciada la presència de rondalles, cantaors d'albaes, o cors regionals als anuncis de les pel·lícules, amb la qual cosa les sales cinematogràfiques van servir també per a la difusió de peces de la música regionalista, en molts casos ben conegudes pel públic.

Sens dubte, la figura clau per a l'anàlisi que plantegem en aquest article sobre el paper del cine en la construcció i difusió de l'imaginari valencià és Maximilià Thous. Thous és un nom important del món cultural valencià del primer terç del segle XX. Encara que és majoritàriament recordat per ser l'autor de la lletra de l'Himne de l'Exposició del 1909 (després convertit en Himne Regional), les seues inquietuds inclouen àmbits diversos com el periodisme, la poesia, el teatre o l'etnografia. Va estar directament vinculat amb el valencianisme polític¹⁹ i va mostrar un interès pel cinema des de molt prompte. Va crear l'empresa Producción Artística Cinematográfica Española (PACE) per a organitzar la producció dels seus films. Thous va voler fer un cinema popular sense deixar de banda la qualitat tècnica, i no va escatimar les inversions econòmiques per tal d'assolir els resultats volguts. La seua producció de ficció va començar amb l'adaptació de sarsueles tan conegudes com *La Dolores* o *La alegría del batallón*, una línia que va seguir després però ara portant a la pantalla temes valencians. D'aquesta manera, Thous va apostar pel nou art com un mitjà d'expressió de la cultura i la identitat valenciana, una posició que val la pena destacar perquè en eixe moment i en el grup valencianista l'interès pel cinema en relació amb la representació d'una identitat distintiva és pràcticament inexistent.

La voluntat de Thous de crear un cinema de temàtica valenciana es troba, sens dubte, en la *Nit d'albaes*, estrenada el 14 de desembre del 1925.²⁰ L'origen

¹⁹ Thous va ser candidat a eleccions municipals per Joventut Valencianista i Unió Valencianista Regional, a més de signar la Declaració Valencianista i ésser director de *La correspondencia de Valencia* entre 1918 i 1922, els anys en què el diari va estar controlat pel grup d'Ignasi Villalonga, i va actuar com a portaveu oficial d'Unió Valencianista. Vegeu A. CUCÓ, *op. cit.*, p. 137, 167.

²⁰ Una anàlisi més extensa d'aquesta pel·lícula en M. GARCÍA CARRIÓN, «Mirar la regió des de la pantalla: Maximilià Thous i el cinema valencià de les primeres dècades del segle XX», dins F. ARCHILÉS (ed.), *La regió de l'Exposició. La societat valenciana de 1909*, València, PUV, pp.

primerenc del tema del film és el poema simfònic de Salvador Giner, una composició de juny del 1881 que recrea musicalment l'enfrontament musical entre dos grups de ronda en un poble de l'Horta. L'argument de la pel·lícula es basa en un drama líric homònim²¹ que no va tenir tant d'èxit com el tema simfònic de Giner, el qual va gaudir de gran popularitat durant dècades. Giner és considerat el pare del regionalisme musical valencià i *Una nit d'albaes* és, amb el seu ús del folklore musical valencià dins del llenguatge de la composició culta, una de les peces clau de la Renaixença musical valenciana.²² El fet que Thous el triara per a fer la seua primera pel·lícula de tema valencià situa ja el film com una exposició de la identitat regional i els seus trets, i el vincula amb l'imaginari renaixentista.

L'espai valencià que Thous proposa al film està centrat en l'Albufera, però inclou també la ciutat de València.²³ En aquest sentit, es tractaria de la primera elaboració cinematogràfica del paisatge de l'Albufera en una pel·lícula de ficció. Aquest món està retratat de manera molt estilitzada, quasi idíl·lica, lluny del tipus de conflictes socials que podien aparèixer en la novel·lística de Blasco Ibáñez. La narració està construïda al voltant del conflicte sentimental que afecta els tres personatges principals i ells són qui personifiquen amb les seues virtuts o defectes els qui pertanyen o no a la comunitat, al col·lectiu dels valencians. En aquest sentit, el film és un melodrama romàntic amb un triangle protagonista d'heroïna, heroi i malvat típic del gènere, però situat inequívocament com un relat sobre el poble valencià. La protagonista, Dolorettes, es pre-

223-250.

²¹ J. GUZMÁN GUALLAR, *Nit d'albaes. Drama líric en tres cuadros bilingüe y en verso*, València, Imp. de José Peidró, 1900. Pocs anys després es va estrenar una versió de l'obra en castellà, J. GUZMÁN GUALLAR, *Alboradas. Drama líric en un acto dividido en tres cuadros*, València, Imp. de José Peidró, 1903.

²² Sobre Giner i la seua importància per al valencianisme musical, v. M. SANCHO, *El compositor Salvador Giner. Vida y obra musical*, València, Ajuntament de València, Acció Cultural, Delegación de Cultura, 2002; E. CASARES RODICIO, *Diccionario de la música valenciana*, Madrid, Iberautor Promociones Culturales, 2006, pp. 442-446; R. LORAS, *El patriarca de la música valenciana*, València, Ed. UPV, 2007.

²³ Com la majoria de les cintes valencianes del període mut, *Nit d'albaes* està perduda, a penes es conserva un minut i quaranta segons del seu metratge, en l'arxiu fílmic de Filmoteca Española. Tanmateix, podem fer una reconstrucció aproximada del film gràcies, per una banda, a la documentació del llegat Thous conservada a la Filmoteca Valenciana, que inclou material gràfic, i, per altra, a l'argument de la pel·lícula que amb el format de fulletó per entregues va publicar *La correspondencia de Valencia*. Vegeu els dijous de *La correspondencia de Valencia* entre 17-12-25 i 28-1-26.

senta com l'encarnació de les virtuts de la dóna valenciana, i és l'objecte d'interès romàntic de Visantent, un xic del poble, i d'Atila, un madrileny que es vol guanyar el seu amor amb mitjans... poc presentables. Aquest, l'únic personatge no valencià del film, és el malvat absolut, i recull així l'estereotip teatral del «foraster» que intenta per mitjans infames casar-se amb una dona valenciana, que prefereix l'amor d'un xic del poble.²⁴ El triomf del xic valencià, sobre «l'estrany» i la seua unió amb la virtuosa Dolorettes tanca la narració amb la reafirmació dels valors i les característiques distintives dels valencians.

A banda d'aquest esquema melodramàtic, el film compta amb altres elements, com són la música, la vestimenta i el folklore, per a construir el seu relat «regionalitzat». La vestimenta dels personatges té també un component folklòric i identitari notable, ja que durant bona part de la pel·lícula no hi apareixen vestits com ho farien els habitants d'un poble valencià de mitjan anys vint, sinó amb vestits regionals o, en la primera seqüència, de granaders i saions. Això és perquè les festes populars tenen una presència molt important en la pel·lícula, no hi surten escenes de treball i, pel contrari, hi ha nombroses celebracions: processons, Pasqües, falles, representació dels miracles, Jocs Florals, gegants i nanos, grupes, carro de la murta... i tenen com a acte principal la correguda de joies. Al llarg del film l'espectador pot veure tot un seguit de festes de la regió valenciana, que en molts casos estan ben travades en la trama dramàtica, és a dir, aconsegueixen una funció narrativa dins del relat. El film mostra una voluntat clara d'exaltació popular i reivindicació de les festes i costums valencians.

Després de l'èxit de públic de *Nit d'Albaes*, Thous va decidir continuar realitzant pel·lícules de temàtica valenciana i va emprendre un nou projecte, *Moros y cristianos*. Igual que en el film anterior, l'argument està pres de l'escena valenciana, en aquest cas una sarsuela escrita per ell mateix i amb música de José Serrano²⁵ (Thous, Cerdá 1905). Com en *Nit d'albaes*, un triangle amorós centra l'acció. Ara, el personatge roí no és un foraster, les qualitats que el distancien són de tipus moral, és donar, té poca predisposició al treball i freqüenta ambients de cabaret, mentre que el seu oponent, treballador i honest, ob-

²⁴ En el drama líric original, aquesta posició es reforça perquè és l'únic que no parla en valencià, un recurs molt habitual en el teatre valencià de finals del segle dènou i primeres dècades del vint, vegeu J. L. SIRERA, «Valencians i forasters. Un enfrontament bàsic dins l'obra d'Escalante», dins F. CARBÓ, R. ROSSELLÍ, J. L. SIRERA, *Escalante i el teatre del segle XIX*, València, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 1997, pp. 375-398.

²⁵ M. THOUS, E. CERDÁ, *Moros y cristianos. Zarzuela de costumbres valencianas en un acto dividido en tres cuadros*, Madrid, R. Velasco, 1905.

té el premi de l'amor de la dona. De nou, una festa popular, la de moros i cristians, serveix per a dirimir el conflicte i el triangle amorós. La victòria del capità moro i el seu enllaç amb la descendent del cabdill cristià, a més, introdueix l'element moro en la identitat valenciana. Per problemes entre el productor del film i Thous, que es va excedir en el pressupost inicialment previst, la pel·lícula no va arribar al muntatge definitiu ni es va estrenar.²⁶

En conjunt, aquestos films representen l'intent de fixar i convertir determinades manifestacions i festes populars, com també la roba i la música, en l'imaginari valencià «autèntic». No per casualitat Thous va tenir un paper destacat en la configuració d'un Museu Etnogràfic a València.²⁷ El Thous etnògraf i el valencianista s'unien al director de cinema per a configurar un imaginari filmic que compilara en la gran pantalla els costums més significatius del poble valencià.

De Ramonet a Blasco: la representació regional al cinema entre la Segona República i el primer franquisme

L'any 1931 va obrir una dècada peculiar per al cinema valencià. Per una banda, en aquestos anys es va constituir a València la casa que es convertiria en una de les productores i distribuïdores més importants d'Espanya: Cifesa. Tanmateix, si als anys vint hem constatat la proliferació de relats cinematogràfics al·legòrics de la identitat valenciana, tant en ficció com en cinema documental, al llarg dels trenta aquestes narratives són molt escasses. En el terreny del cinema de ficció només podem trobar un títol de temàtica i ambient valencià, *El faba de Ramonet* (J. Andreu, 1933), que té la singularitat de ser el primer film parlat en valencià. La pel·lícula es va rodar per iniciativa i producció de Luís Martí Alegre, autor dramàtic especialitzat en sainets que va ser president de la Societat d'Autors Valencians, i va ser dirigida per Juan Andreu Moragas, operador d'origen català que desenvolupava tasques de director i productor a València des del 1921.²⁸ El film està protagonitzat per Ramonet, un jove badoc

²⁶ La pel·lícula va ser restaurada per l'IVAC el 1993 seguint les indicacions deixades per Thous en el guió.

²⁷ R. MARTÍNEZ CANET, «A la recerca d'un museu identitari. Patrimoni etnològic i consciència nacional en la museologia etnogràfica valenciana, 1900-1940», *Revista valenciana d'etnologia*, 1, 2006, pp. 55-72.

²⁸ Andreu va treballar com a operador de càmera en produccions destacades com pel·lícules de Maximilià Thous i va crear productores: Andreu Film o Film Artística Nacional. Com a director va realitzar reportatges per a noticiaris i documentals relatius a la vida valenciana, per exemple *Coro-*

aficionat a perseguir les xiques. Per tractar d'adreçar-lo, sa mare demana ajuda al senyor Chuano a canvi de pagar-li un diners. La pel·lícula es compon de successius esquetxos en els quals Ramonet i Chuano van passant per situacions còmiques en diversos locals de València, fins a acabar en un berenador de la platja.²⁹ Encara que es tracta d'un guió original per al cinema, està construït molt clarament com a peça teatral, seguint l'estil sainetesc que els guionistes, dos homes de teatre (Martí i Ismael Serneguet), coneixien bé. Així, el tipus de personatges i situacions, els acudits, un humor prou tosc, quasi grosser, tenen com a referent clar el sainet valencià. Els mateixos actors eren artistes coneguts de l'escena valenciana, sense cap experiència prèvia en les pantalles. Aquesta circumstància i l'escassetat de mitjans amb què es va rodar la pel·lícula fan que, a pesar de l'experiència del director, es tracte d'un film de molt baixa qualitat.

No trobarem en *El faba de Ramonet* un imaginari regionalitzat semblant al que hem vist en les pel·lícules dels anys vint. Al començament del film, el títol apareix sobre una imatge de barraques de l'horta, que serveix per a identificar amb claredat la valencianitat de la pel·lícula i reivindicar-la, però després cap seqüència transcorre en aquest escenari. Situada en la ciutat de València, a penes hi ha seqüències exteriors i una gran part de les escenes es desenvolupen en clubs o cabarets. Tampoc la vestimenta dels protagonistes ni la música estan regionalitzades. De fet, tots els números musicals del film fan referència a la cultura nacional popular espanyola: des del pasdoble dels títols de crèdit, al cuplet, d'una cançó andalusa a un número de flamenc.³⁰ Encara que és un film molt modest i amb molt poca qualitat tècnica i argumental, la pel·lícula va ser un èxit de públic al País Valencià (no es va distribuir a fora). Es va estrenar simultàniament en tres sales de València, cosa que no havia succeït mai amb cap film, prova de l'expectació que havia despertat, i va amortitzar el seu pressupost només amb la recaptació aconseguida a la ciutat de València. Eixa expectació es fonamentava, amb tota seguretat, en el fet que era el primer film parlat

nación de la Virgen de los Desamparados (1923) y *Blasco Ibáñez y Valencia* (1933), com també alguns títols de ficció. D'aquests, destaquen films de curt metratge que segueixen l'esquema i la temàtica dels sainets valencians, com *La barraqueta del nano* (1924) o *La mà del mico* (1925).

²⁹ La còpia que ens ha arribat (conservada a l'IVAC) pareix estar incompleta, ja que es detecten l'absència d'alguns fragments i uns salts il·lògics.

³⁰ De fet, en algun moment de la pel·lícula hi ha una certa burla a la preponderància del folklore andalús. Per exemple, la mare de Ramonet fa alguns comentaris sarcàstics respecte del número de flamenc i afirma que no li agrada perquè: «Sóc valenciana i només m'agraden les albaes i el nostre himne».

en valencià, circumstància que es va utilitzar com a reclam publicitari en tots els seus anuncis en la premsa.

A pesar de l'èxit de la pel·lícula d'Andreu, no es va rodar més el cinema parlat en valencià. En realitat, el cas valencià no és en aquest sentit una excepció, ja que la presència al cinema dels anys republicans d'altres llengües peninsulars que no eren el castellà va ser pràcticament nul·la i van ser molt poques les veus que ho van demanar, com ho exemplifica el cas de Catalunya.³¹ Per altra banda, cal assenyalar que, amb la important excepció de Maximilià Thous, el valencianisme polític anterior a la Guerra Civil va mostrar prou indiferència cap a l'ús del cinema per a la difusió d'una identitat valenciana distintiva. Si bé el nou context obert després de la proclamació del règim republicà va permetre una revitalització de les activitats culturals valencianistes,³² el cinema no va formar part del programa de difusió dels trets culturals distintius o de foment d'ús de la llengua. És significatiu, en aquest sentit, que un nacionalista significat com era Emili Gómez Nadal, gran cinèfil, no fera cap menció al tema. Gómez Nadal, historiador, va tenir un paper molt destacat en la promoció d'activitats culturals dins d'Acció Cultural Valenciana i de l'Institut d'Estudis Valencians. Durant els primers anys trenta, va escriure crítiques i articles sobre cinema regularment en el setmanari valencianista *El camí*, i en cap d'ells va parlar d'un cine valencià ni va tractar el tema de la llengua catalana en el cine. D'altra banda, els periòdics nacionalistes valencians *Acció* i *El País Valencià*, escrits en valencià i que tenien secció dedicada al cine, tampoc van fer cap proposta d'un cinema valencià o en valencià. En canvi, van dedicar ampli espai publicitari i elogioses lloes a la labor de la productora valenciana Cifesa, que

³¹ L'àmbit català ens planteja un cas peculiar, el d'*El café de la marina* (D. Pruna, 1934), film del qual es van realitzar versions en espanyol i en català. La pel·lícula va tenir en la seua estrena el patronat de la Generalitat de Catalunya. Sobre la presència del català en els anys de trànsit al cinema sonor, és imprescindible J. ROMAGUERA, *Quan el cinema començà a parlar en català (1927-1934)*, Barcelona, Fundació Institut del Cinema Català, 1992. Segons va destacar Joan Minguet, van ser molt escasses les defenses de les possibilitats d'una cinematografia nacional catalana, vegeu J. M. MINGUET, *El pensament cinematogràfic a Catalunya, 1896-1936: intel·lectuals i corrents culturals enfront del cinema*, tesi doctoral inèdita, Universitat de Barcelona, 1995, pp. 418-430 i 435. Només des d'alguns mitjans i organitzacions del nacionalisme català es va promoure l'ús del català al cinema. Cal destacar l'interès de l'organització juvenil Palestra, que va organitzar sessions de projecció amb títols o diàlegs en català, vegeu L. DURAN, *Intel·ligència i caràcter. Palestra i la formació dels joves (1928-1939)*, Catarroja, Afers, 2007, pp. 203-209.

³² Un estudi de les iniciatives culturals valencianistes als anys trenta en M. AZNAR, R. BLASCO, *La política cultural al País Valencià 1927-1939*, València, Institució Alfons el Magnànim, 1985.

mai va tenir propòsit d'emprar el valencià en el cine que produí i, com es comentarà més endavant, va limitar el seu regionalisme als signes de marca.³³

En les plataformes culturals valencianistes únicament podem trobar alguna crida aïllada a favor de la llengua en el cinema en el diari *El camí*, des d'on es va demanar que els subtítols, a més de fer-se en castellà, es fessin també en les altres llengües peninsulars:

No creem que fóra demanar massa a les cases productores que junt als rètols en espanyol posaren la versió en la llengua materna del país ibèric on es projectaren. Seria el mitjà més pràctic d'acabar amb la paradoxa dolorosa de que milions de peninsulars no sàpien llegir l'única llengua que comunament parlen.³⁴

El camí es va mostrar favorable a fomentar els rètols en valencià i va arribar a participar en l'organització d'una projecció de films subtitulats en valencià, amb participació del Centre d'Actuació Valencianista, unes jornades que finalment no es van arribar a celebrar.³⁵ Així mateix, el diari es va manifestar a favor del fet que es realitzara un cinema «parlat en valencià» que propagara l'idioma per tot el País:

Nosaltres, els valencianistes, bé comprenem i no se'ns amaga que, a hores d'ara, la millor manera de reforçar ensems que estendre d'un mode màxim i eficaç el nostre ideal seria, efectivament, emprant el cinema com medi propagador del nostre idioma per tot arreu del País Valencià. Però, forçosament, açò caldria que fóra realitzat per elements valencianistes i a més a més, que entengueren quelcom de cinema..., ja que de caure en mans profanes o de comerciants poc escrupolosos, més prompte seria esta labor en contra que no en pro de l'expansió i la dignitat del nostre idioma.³⁶

³³ Exemples d'aquesta àmplia cobertura donada a la productora dels Casanova en la premsa valencianista són «Cifesa», *Acció. Periòdic setmanal al servici de la Pàtria Valenciana* 13 (4-8-34); «La germana Sant Sulpici. Film nacional de la màxima perfecció», *Acció. Periòdic setmanal al servici de la Pàtria Valenciana* 18 (8-11-34); «Una consulta de Cifesa als empresaris de cinema», *Acció. Periòdic setmanal al servici de la Pàtria Valenciana* 45 (6-4-35); «El cura de la aldea», *El País Valencià. Periòdic nacionalista d'esquerres*, 18-4-36.

³⁴ «Bilingüisme», *El camí* 9 (30-4-32).

³⁵ *El camí* 91 (2-12-33).

³⁶ J. MÍG, «*El java de Ramonet*. Primer film parlat en valencià», *El camí*, 89 (18-11-33).

Eixes últimes consideracions anaven dirigides precisament contra el film *El faba de Ramonet*, que va rebre una crítica fortament negativa per part del periòdic valencianista perquè considerava que per la seua baixa qualitat, la vulgaritat del valencià emprat i el fet que tots els números musicals estigueren cantats en castellà, la pel·lícula feia un flac favor a la llengua.

A més a més, *El faba de Ramonet* va romandre com una excepció no només de cinema parlat en valencià, sinó també de temàtica valenciana als anys de la República, a diferència del que havia passat la dècada anterior. Per a explicar aquesta circumstància caldria dir, en primer lloc, que amb el canvi de dècada la indústria cinematogràfica va travessar una greu crisi a tot Espanya derivada de la introducció del cinema sonor. El triomf d'aquest cinema va comportar una important transformació del setè art que feia necessària una completa reconversió de la indústria cinematogràfica, que en una cinematografia atomitzada en petites empreses productores amb poc capital va resultar molt difícil. Així, no és fins al 1934 que es pot parlar d'una indústria cinematogràfica sonora espanyola. Si a això afegim que l'inici de la Guerra Civil va interrompre bruscament l'activitat de la indústria comercial del cine, ens trobem que al llarg de la dècada només es compten tres temporades amb una activitat més o menys sostinguda. Aquesta circumstància ens pot donar una primera pista del perquè de l'escassetat de pel·lícules de tema valencià.

Tanmateix, va ser a València on va nèixer la productora més important del cinema espanyol dels anys trenta, Cifesa. La companyia va sorgir de la mà d'un grup d'homes de negocis valencians i prompte quedà sota el control de Manuel i Vicent Casanova, empresaris amb activitats en diversos sectors econòmics i propers a la Dreta Regional Valenciana.³⁷ A pesar que els seus propietaris podien tenir, per tant, una sensibilitat cap al regionalisme valencià, Cifesa no va fer cap pel·lícula de tema valencià. La productora va optar clarament per explotar els folklores o costumismes que considerava més comercials i que tindrien un més gran èxit de públic, com l'aragonès (*Nobleza baturra*) o l'andalús (*Morena clara*). El que sí que va fer Cifesa va ser incorporar i fer ben populars (com les seues pel·lícules) els símbols regionals valencians que van fer servir com a emblema de la marca: el Micalet i els primers acords de l'himne regional.

³⁷ F. FANÉS: *El cas Cifesa: vint anys de cinema espanyol (1932-1951)*, València, Filmoteca Valenciana, 1989.

L'esclat de la Guerra Civil va paralitzar el desenvolupament normal de la indústria, i la realització cinematogràfica es va bolcar en bona mesura en l'esforç propagandístic. A penes dos anys després de finalitzada la guerra, Cifesa havia recuperat la seua supremacia en la cinematografia valenciana. Els Casanova van fer tot el possible per a mostrar la seua adhesió i la de la seua companyia a la dictadura.³⁸ Cal recordar que eren homes de la Dreta Regional Valenciana, d'on van provenir majoritàriament els quadres del règim al País Valencià més que no de Falange o dels carlins.³⁹ Si als anys de la República Cifesa no havia mostrat cap interès per la temàtica valenciana, ni en el terreny de la ficció ni en el documental, al juliol del 1940 l'organisme de premsa de la productora, *Noticario Cifesa*, va donar publicitat a la realització d'una sèrie de documentals «sobre el mágico realismo valenciano, debidas a la inspiración de hijos de Valencia, entusiastas conocedores de su historia, riqueza y ambiente».⁴⁰ Entre l'any 1940 i el 1942 Cifesa va produir un grup de curtmetratges documentals de temàtica valenciana: *Reflejos de Manises*, *Valencia y sus flores*, *Fallas en Valencia*, *Sagunto*, *Campos de oro*, *Campos de plata*, *Valencia antigua y moderna*, *El tribunal de las aguas*, *Luz de Levante*.⁴¹ Encara que dirigits pels madrilenys Arturo Ruiz Castillo i Alfredo Fraile, els guions de tots aquests títols van ser escrits pels periodistes valencians Vicente Coello Girón, José Ángel Ezcurra i Ángel Arnau, com també per una figura provinent del món del valencianisme cultural d'abans de la guerra, el poeta i historiador Francesc Almela i Vives. Aquests films, que s'exhibien com a complement a les sessions cinematogràfiques, eren una manera econòmica —molt més que el cinema de ficció— de fer propaganda d'un regionalisme lligat a Espanya i al nou règim. Un bon exemple el trobem a *Valencia y sus flores* (A. Fraile, 1940), escrita per Almela i Vives, que presenta la importància històrica de les flors i els jardins a València des del segle XV fins a eixe moment, representat per la batalla de les flors. El curt s'inicia amb la paraula *Valencia* i el seu escut, que es va formant amb flors. A partir d'eixe moment, es plantegen algunes escenes a l'horta i un

³⁸ Vegeu, en aquest sentit, *ibid.*, pp. 163 i ss.

³⁹ S. CORTÉS, *València sota el règim franquista (1939-1951)*, València, Universitat de València, 1995.

⁴⁰ *Noticario Cifesa*, s. n., 17 de juliol de 1940.

⁴¹ Sobre aquests documentals, vegeu F. FANÉS, «El barniz valencianista en Cifesa» dins *Valencia Late. Imagen cinematográfica*, València, Generalitat Valenciana, 1988, pp. 55-61 i J. PÉREZ PERUCHA, *Les empremtes de la memòria. Catàleg d'imatges (1905-1945)*, València, Generalitat Valenciana, 1989.

recorregut per diversos espais de la ciutat que enllaça amb el seguiment de les carrosses i la desfilada amb vestits regionals portant els estendards florals —uns dels quals formen les lletres de *Arriba España*— per acabar amb un pla d'un escut franquista d'Espanya confeccionat amb flors.

Cifesa no va fer cap film de ficció de tema valencià, però sí que podem trobar un reduït nombre de pel·lícules entre els anys quaranta i els primers anys cinquanta que tracten aquesta temàtica, com ara *La última falla* (B. Perojo, 1940), *Sol de Valencia* (J. Gaspar, 1941), *La alegría de la huerta* (R. Quadreny, 1941) o *Entre barracas* (Luis Ligeró, produïda el 1949 però no estrenada fins al 1954). Tots aquests films van ser resultat d'iniciatives impulsades des de fora del País Valencià, i la representació valenciana se circumscriu a alguns elements del paisatge, com l'Albufera i les barraques, i, per altra banda, a elements del folklore, particularment el ball de jotes valencianes, el vestit regional i les falles. Aquests elements, paisatge i folklore, no tenen un paper en els films ni en termes estètics ni en termes dramàtics, i molt menys en termes identitaris, més aviat són presentats com a elements per a reconèixer i identificar l'àmbit geogràfic on es desenvolupa l'acció. Crec que es pot dir que, en aquest sentit, al cinema dels quaranta i cinquanta les poques pel·lícules que van abordar l'imaginari regional valencià van construir una imatge molt limitada d'aquest imaginari, pràcticament petrificada, caracteritzada pel que J. González Requena ha denominat amb encert «costumisme emmidonat».⁴² És significatiu, aquí, el cas de *La última falla*, en la qual l'imaginari regional es desenvolupa de la mà de la història d'un emigrat a l'Argentina que torna al seu poble valencià per a ser nomenat fill predilecte.⁴³ Encara que el film té un cert to satíric, sobretot per alguns dels diàlegs, escrits per Miguel Mihura, *La última falla* fixa la representació valenciana en tot un seguit d'estampes de tarongers, camperols amb vestit regional que porten flors i escenes de l'Albufera, que es veuen com a «postals» pel protagonista en la seua arribada en tren, a més de seqüències molt estàtiques i quasi «documentals» dedicades a les falles i als cants i balls regionals. Com va passar amb la resta de folklores regionals al cinema dels anys quaranta, el va-

⁴² J. GONZÁLEZ REQUENA, «Entre el Cartón-Piedra y los Coros y Danzas», *Archivos de la Filmoteca* 7, 1990.

⁴³ Sobre aquesta pel·lícula, realitzada en coproducció amb Itàlia i rodada en bona part als estudis de Cinecittà, vegeu F. CABRERIZO, *Tiempo de mitos. Las coproducciones*, Saragossa, pp. 36-38; R. GUBERN, *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*, Madrid, Filmoteca Española, 1994, pp. 329-338.

lencià es va convertir en una mena de tradició fossilitzada, més que una representació popular viva, i sovint unit a la nostàlgia.

Hem de tenir present que, de fet, els primers anys del franquisme es van caracteritzar per una àmplia invocació dels discursos regionals per a mobilitzar el suport popular i consolidar el règim, amb el doble propòsit de reforçar la identificació dels àmbits locals amb la nació i minar la dinàmica política dels nacionalismes no espanyols.⁴⁴ Així, si durant la dictadura el regionalisme va ser reprimit a nivell polític,⁴⁵ en l'àmbit cultural es van promocionar, amb una clara càrrega ideològica i sempre des d'un discurs ultra nacionalista conservador, els folklores regionals i fins i tot altres trets identitaris com ara les llengües, sempre, per descomptat, ocupant un lloc secundari respecte de *la* llengua nacional, el castellà. En aquest sentit, va ser fonamental el paper desenvolupat per les seccions de Coros y Danzas del partit únic. Com s'ha assenyalat, també al cinema els imaginaris i folklores regionals van veure el seu significat resituat dins dels discursos franquistes i associat als valors del règim.

Una associació que, no obstant això, no va arribar a l'exili republicà, almenys en un primer moment. De fet, el folklore valencià va ser un dels principals eixos de la Casa Regional Valenciana creada pels exiliats a Mèxic, on se celebraven periòdicament falles o balls regionals.⁴⁶ Pot ser significatiu el rodatge a Mèxic de l'obra de Blasco Ibáñez *La barraca* (R. Gavaladón, 1944), pel·lícula d'èxit en la qual van intervenir més de vint exiliats d'Espanya, entre ells la filla de l'escriptor, Libertad Blasco Ibáñez. La pel·lícula segueix amb fidelitat l'original del novel·lista valencià tant en el seu sentit més social com en la seua representació de la identitat valenciana; no oblidem que Blasco va tenir un paper fonamental en la codificació de l'imaginari regional valencià. Així, es va tractar de dur a terme una acuradíssima reconstrucció de l'ambient valencià de l'Horta amb la construcció de barraques, i fins i tot es va incloure una seqüència de balls regionals que no figura en la novel·la.

⁴⁴ X. M. NÚÑEZ SEIXAS: «Hijacked Heimats: national appropriations of local and regional identities in Germany and Spain, 1930-1945», *European Review of History: Revue Européenne d'Histoire*, 15:3, 2008, pp. 299 i ss.

⁴⁵ Carlos Garrido ha apuntat la denominació de «regionalisme funcional» per a descriure la política regional tecnocràtica adoptada pel règim a partir dels anys seixanta, v. C. GARRIDO: «El regionalismo "funcional" del régimen de Franco», *Revista de Estudios Políticos* 115 (2002), pp. 111-127.

⁴⁶ Vegeu C. PANDO: «Sobre las distintas formas de los republicanos españoles refugiados en México», dins J. I. CRUZ (coord.): *La Casa Regional Valenciana de México*, València, Biblioteca Valenciana, 2007, p. 25.

No deixa de ser curiós que fos a Mèxic i en una data tan tardana com el 1944 quan es rodés el primer llarg metratge que adaptava una de les novel·les valencianes de Blasco, tot tenint en compte la immensa popularitat de l'escriptor i la seua intensa relació amb el cinema.⁴⁷ No obstant això, les adaptacions cinematogràfiques de les seues novel·les en les primeres dècades del segle es van centrar en les de temàtica no valenciana (com ara *Sangre y arena*, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* o *La bodega*). No van faltar projectes per a portar les obres del seu cicle valencià a la pantalla, particularment als anys vint, però cap d'ells va eixir endavant.⁴⁸ Després de la Guerra Civil, el perfil polític de Blasco en feia un escriptor incòmode per al règim franquista, i, de fet, es va prohibir l'estrena del film nord-americà *Sangre y arena* (R. Mamoulian, 1941). En la segona meitat de la dècada dels anys quaranta, però, s'observa un canvi cap a la figura de Blasco: el 1946 se'n van editar les obres completes en Aguilar, el 1948 Rafael Gil va rodar l'adaptació de *Mare nostrum* i un any després s'autoritzava finalment l'exhibició del film de Mamoulian. I ja el 1954 es va rodar, fruit d'una coproducció, una adaptació de *Cañas y barro*, dirigida per Juan de Orduña.⁴⁹ Aquest film reproduceix, amb una acurada fotografia, l'escenari en l'Albufera i els paisatges de barraques, tot alterant substancialment el sentit de la narració blasquista, particularment en el seu desenllaç, suavitzant o eliminant els aspectes més crus i inserint el relat dins d'un discurs catòlic. Així, fins i tot l'obra del republicà i anticlerical Blasco podia ser «depurada» dels seus continguts més naturalistes i de crítica social, amb la qual cosa el seu imaginari regional quedava identificat amb el discurs conservador franquista.

⁴⁷ L'escriptor va ser productor de dos films, en va dirigir un, va escriure una dotzena de guions originals, va adaptar per al cine dos de les seues novel·les i durant les primeres dècades del segle va assortir a les cinematografies nord-americanes, mexicana i espanyola amb els seus arguments. Sobre la relació de Blasco amb el cinema, vegeu DDAA, *Blasco Ibáñez cineasta*, València, Diputació de València, 1998; R. CORBALÁN, *Blasco Ibáñez en los orígenes del cine*, València, Filmoteca Valenciana, 1999.

⁴⁸ El mateix Blasco tenia preparat el guió de la seua novel·la *Flor de mayo*, que pretenia fóra tota una superproducció amb abundants rodatges en exteriors i la participació de més de quatre mil extres, però no va arribar a realitzar-lo per la fallida de l'empresa Prometeu Films. Així mateix, Félix Azzati i altres noms destacats del blasquisme van tractar de posar en marxa a meitat dels anys vint la producció d'una adaptació de *Cañas y barro*, que tampoc va arribar a realitzar-se.

⁴⁹ La pel·lícula va ser coproduïda per Producciones Orduña Films i la italiana Pico Films, amb col·laboració de Cifesa, que per motius econòmics des del 1951 havia deixat de produir directament.

Coda

Segons s'ha desenvolupat en les pàgines anteriors, el cinema va reproduir i reelaborar l'imaginari regional com el propi de la identitat dels valencians al llarg de les primeres dècades del segle XX. Amb un volum limitat de produccions, però amb algunes d'important èxit popular, el setè art va projectar una imatge basada en l'estereotip regional concebut com a part de la identitat nacional espanyola. L'orientació iniciada per Maximilià Thous, a mig camí entre la mirada etnogràfica i la preocupació valencianista, que potser hauria donat lloc a l'elaboració d'un imaginari cinematogràfic d'allò valencià potencialment susceptible d'una significació identitària en altre sentit, no va tenir continuïtat. No la va tenir als anys de la República, pel desinterès tant de la indústria, com ho mostra clarament el cas de Cifesa, com del valencianisme. I als anys del franquisme un regionalisme folkloritzat va quedar associat als discursos nacionalistes conservadors del règim.

A començaments del 1978 es va iniciar el rodatge d'*El virgo de Vicente* (V. Escrivá, 1979), adaptació de l'obra teatral de Josep Bernat i Baldoví. Manuel Sanchis Guarner, que havia col·laborat amb els realitzadors de la pel·lícula, publicava al mes de març un article en què comparava el film amb *El faba de Ramonet*.⁵⁰ A l'article es lamentava del fet que les úniques pel·lícules que s'havien rodat en valencià fossin films que es limitaven a explotar un humor bròfec lligat a la tradició teatral valenciana, amb la qual cosa continuava la relegació del valencià a l'estatus de llengua secundària, apta només per a fer riure i per a l'escatologia. Sanchis Guarner demanava un canvi de rumb per al cinema valencià, en paral·lel amb la lluita pel redreçament col·lectiu dels valencians, ja que els valencians, assenyalava Guarner, mereixien un cinema de més ambició artística.

⁵⁰ M. SANCHIS GUARNER, «Mal camí per al cinema valencià (Del Fava de Ramonet al Virgo de Vicente)», *Valencia Semanal*, 15 de març de 1978.